

## Az igazság margójára

### *avagy a krimi dekonstrukciójának szemiotikai modellje*

A krimi az a *par excellence* szemiotikai tárgy, amely magát a megismerést és a megértést modellálja, s mint olyan, minden kommunikáció prototípusa. Episztemológiai modellként leírja, miként alkotnak benne a jelek rendszert, és miféle logikai műveleteken keresztül társulnak e rendszerhez jelentések. Ugyanakkor ontológiai modell is, amennyiben benne a megismerés mindig az igazságra irányul. A krimi tehát közvetve annak jele, amit a társadalom az igazságról, illetve a hatalmi gépezetről gondol. Különböző műfajváltozataiban képes pontosan megjeleníteni azt, hogy az adott társadalmi formáció milyen filozófiai (ideológiai) előfeltevésekkel rendelkezik az igazságot illetően. Közvetlenül pedig *autotelikus törvényjel*, önmaga jele, saját magára utal, mint műfajra. E belső és külső jelszerűségből az következik, hogy a krimi rendkívül pontosan kódolható és kódolandó. Tzvetan Todorov szerint sikere éppen abban áll, hogy teljesíti azokat a szigorú (műfaji) előírásokat, amelyek létrehozzák. Vagyis a krimi – szemben például a regénnyel és más, irodalmi műfajjal – akkor jó, ha a műfaj szabta előírásoknak minden elemében megfelel, azaz megtalálható benne a krimi-struktúra összes konstituense, a bűntett, a gyilkos, a bűn körüli rejtély, a nyomozó, a nyomozás, a bűnjelek, a feszültség stb.

Szemiotikailag, vagyis mint műfaj, a krimi óhatatlanul kijelöli a kommunikációnak azt a speciális terét, nevezetesen az irodalmi kommunikációt, amelynek rendjén rendszerint kívül reked, – mivel populáris –, viszont annak hierarchiáját éppen kívülmaradása által teremti mindig újra és újra. Tehát a krimi az irodalom rendjében éppen oly módon működik, ahogyan a benne megjelenített államapparátus, a rendőrség, amelynek egyetlen célja a rend helyreállítása, a szabálytalanságok megszüntetése, a háborús gépezet leállítása.

Todorov kijelentése, hogy ti. a krimi „jól illeszkedik saját műfajához”, ill. „nem hágja át a műfaj szabályait” ellentmond minden műfaj *sui generis* törvényének, amely éppen azt mondja ki, hogy a műfaj lényege az áthágás. Ahogy Jacques Derrida fogalmaz:

Mihelyt azt a szót halljuk, hogy műfaj, [...] mihelyt megkíséreljük elgondolni, valamiféle korlát jön elő. S amikor korlát jelenik meg, nem kell sokat várni a normára és a tiltásra sem: „kell”, „nem kell” – mondja a műfaj, a műfaj szó, a műfaj alakja, hangja vagy törvénye.

E tétel többé-kevésbé a romantika óta érvényben van, de Todorov szerint csupán a magas irodalomra vonatkozik, hiszen, „minden nagy könyv két műfajt, két szabályrendszert teremt egyszerre: azt, amit áthág, és azt, amit létrehoz.” Todorov

és vele a 70-es 80-as évek különböző francia kritikai iskolái – pl. a Gérard Genette-i poétika –, nem kísérelték meg a tömegirodalom rendszerszerű vizsgálatát, inkább megmaradtak az irodalmiság metafizikus Szépség-fogalmánál, s általa azoknál a nyelvi, stílusbeli, morális és más előfeltevéseknél, melyek megtartották a fogyasztási (tömeg) irodalmat minor, ill. „para” pozíciójában.

Márpedig a műfaj Derrida által definiált *sui generis* törvénye, amely szükség-szerűen illeszkedik bele a metafizika dekonstrukciójának gondolatába, éppúgy érvényes a krimire, a para-irodalom e *par excellence* műfajára is, mint a magas irodalom műfajaira, amelyeknek legfőbb jellemzője éppen az, hogy átmenetek. Erre utal a krimi XX. századi fejlődése is, amelynek legfőbb jellemzője, hogy nemcsak a már kódolt irodalmi, ill. nem-irodalmi mezőkön belül zajlik (ahogy a magas irodalom esetében), hanem a teritóriumok között is, eszerint az irodalmi és a nem-irodalmi kommunikáció kódjai a krimiben folyton keverednek. Ez az oka annak, hogy bizonyos krimiket újra- és újraolvasunk, míg mások, melyek éppúgy teljesítik a műfaj strukturális előírásait, egyetlen olvasás után feledésbe merülnek. Ebből az következik egyrészt, hogy az ilyen *elemi* szinten létrejött megfelelés nem jelent feltétlenül műfaji megfelelést, hiszen ez utóbbi alapvetően a befogadói elvárásnak a függvénye (ez a kérdés szükségszerűen visszavezet a *miért tetszik?, miért szép?* kérdéseihez, s előre vetíti azt a víziót, ahogyan egy esetleges paradigmaváltás újrarajzolná – az Érdek égisse alatt – az irodalom térképét...). Másrészt az, hogy a krimi is éppúgy a túlzásból, a határsértésből él, mint más irodalmi műfajok.

De vizsgáljuk meg közelebbről e két elmozdulást (valamivé válást vagy deterritorializációt), amely a területeken belül, illetve a területek között megy végbe. Kiindulópontunk a kriminek az a kettős szerkezete, amit először az újregényíró Michel Butor írt le *Időhasználat* című regényében. Eszerint minden krimiben, kiváltképpen a krimi klasszikus formájában két történet helyeződik egymásra: az egyik „a gyilkosság története”, vagyis annak története, ami valójában történt, mindig hiányzik, míg a másik, a nyomozás története, a jelek megértésének a története, amely éppen az első történet hiányát igyekszik pótolni. Agatha Christie, Conan Doyle vagy Edgar Allan Poe, de igen ismert francia krimiszerzők – Gaboriou, Gaston Leroux és Maurice Leblanc – is erre a sémára építették fel történeteiket. Miután körmönfont szemiotikai műveletek nyomán a detektív rekonstruálja a hiányzó első történetet, leleplezve ezzel a bűnöst, minden helyreáll: a tudatlanság helyét a tudás foglalja el, a rendetlenség helyébe rend lép, a rejtélynek betudható homály végül világos átlátszósággá válik. A szent és sérthetetlen igazság feltárással ugyanis a világ újra koherens, rendezett, érthető, olvasható, igaz és biztonságos lett. E sommás leírás tudatosan nem számol a stílussal, mert egyetért Gilles Deleuze azon gondolatával, hogy „az efféle irodalomban a stílusnak tökéletesen áttetszőnek, nem létezőnek kell lennie”. Valóban, a krimi nem annyira stílusával, mint inkább a rejtélyt megoldó logikai levezetés mikéntjével jellemezhető, azzal, ahogyan kitermeli, létrehozza az igazságot. Tudjuk,

az igazság keresésének két iskolája létezik: a francia és az angol. Ahogy Deleuze fogalmaz: „a francia iskola számára (Descartes) az igazság egy alapintuíciónál kiindulva bomlik ki szigorú dedukció végeredményeként”, míg az angol iskola szerint (Hobbes) az igazra indukció segítségével bukkanunk. Minél inkább agyafúrt a levezetés, minél szellemesebb az okfejtés, annál váratlanabb és érdekesebb a megoldás. Azáltal, hogy a krimi pozicionálisan egyenlőséjelet tesz az olvasó és a detektív közé, hiszen mindkettejük értelmezhető jelek után nyomoz, noha az olvasó a detektív kénye-kedvének rendelődik alá, a krimi kizárólag az olvasás, mint nyomolvasás episztemológiai folyamatára fókuszál, s ezzel nyilvánvalóvá teszi a krimi szemiotikai jellegét.

A szemiotikai perspektíva vizsgálatához szükségszerűnek tűnik annak az elméleti keretnek a felvázolása, amely egyébként fogalmaival már eddig is hivatkozási rendszere volt e gondolatmenetnek. Ez az elméleti keret Ch. S. Peirce *thirdness*-fogalma, amely szemben a jelölő és jelölt dichotómiájára épülő saussure-i jelelmélettel, az interpretáció problémáját egy hármas rendszerben kívánja megoldani. A jel három összetevője, nevezetesen az alap, a tárgy és az interpretáns a szemiotika tudományának három ágát jelöli ki: a *tiszta grammatikát*, amely a jel tárgyhöz kötődve a diadikus, nem problematikus jelentések lehetőségét posztulálja; a *tiszta retorikát*, amely szemben a tiszta grammatikával a jel értelmezőjéhez, azaz az interpretánshoz társul, és „azokat a törvényeket posztulálja, amelynek köszönhetően a jel egy új jelnek ad életet”; illetve a *tulajdonképpeni logikát*, amely a jel alapjához kapcsolódik, és amely a jelentések egyetemes lehetőségét tanulmányozza. A jel e hármas modellje alapján Paul de Man *Az olvasás allegóriájában* az irodalmi tényt a grammatikából a retorikába, illetve a retorikából a grammatikába való áthajlasként definiálja.

A [kérdés] grammatikai modell[je] nem akkor válik retorikaivá, amikor van egyrészt egy szó szerinti, másrészt egy figurális jelentésünk, hanem amikor grammatikai vagy más nyelvi eszközök segítségével lehetetlenség eldönteni, hogy a két (esetleg teljesen összeegyeztethetetlen) jelentés közül melyik az uralkodó. A retorika radikálisan felfüggeszti a logikát és a referenciális eltévelyedés szédítő lehetőségeit nyitja meg. (23. old.)

De Man arra a következtetésre jut, hogy a nyelv e retorikai, illetve figurális potenciálja az a jel, amely az irodalmat azonosíthatja, amelynek felismerésével irodalminak olvas(hat)unk bizonyos szöveget. A krimi, mivel inkább a való, semmint a valószerűség (azaz a fikció nagy területe) foglalkoztatja, teljes egészében a tulajdonképpeni logika területére utalható, s mint ilyen közömbös marad az olyan „játékok” iránt, mint – de Man szavaival élve – a „retorika grammatizálása”, ill. a „grammatika retorizálása”. Amikor Todorov azt állítja, hogy a krimi az a műfaj, amely a leginkább betartja a műfaji normákat, hasonlóan a nem irodalmi műfajokhoz, akkor tulajdonképpen erről a krimiről beszél, arról, amelyik megmarad a voltaképpeni logika szintjén, amely nem annéltal területet, azaz jelrendszereket sem a grammatikától, sem a retorikától. Az a tény, hogy a krimiben a logikai

aspektus kerekedik felül, magyarázata lehet tehát annak, miért marad e műfaj „para”, vagyis melléki, mondhatni mellékes. Noha e mellék, tudjuk, különösen erős irodalmi potenciállal rendelkezik. E három regiszter áttekintésével világossá válik, hogy a krimi kapcsán az alakulás, a valamivé válás, a deterritorializálás mindig csak a jel két másik összetevőjének – a tárgynak és az interpretánsnak a kimozdulásával jöhet létre. Mit jelent ez? Ha végül a krimi kijön a sodrából, azt mindig az igazság feláldozásával teszi, amennyiben a való (igaz) valószerűvé válik. Mihelyt valószerűnek mondja magát, ábrázolásra (mimézisre) vállalkozik. S noha nem a Szépre, annak éppoly metafizikai ellenpontjára, a Rosszra települ, azon territorializálja magát újra. E pillanattól kezdve a krimi nem krimi, hanem „fekete regény”, azaz a francia terminológiával élve „polár”.

A detektívregény polárrá válásának időszaka történetileg jól belátható: 1945-től napjainkig tart, és története még korántsem zárult le. Mielőtt azonban e periódus szemiotikai sajátosságait felsorakoztatnánk, vizsgáljunk meg egy sokkal kifinomultabb, ám legalább ennyire szubverzív alakulást, *devenirt*, amit azokban az igen szellemes Hercule Poirot, Miss Marple, vagy Sherlock Holmes nyomozásokban fedezhetünk fel, amelyeket a detektív-irodalom lesikerültebb darabjai-ként tartunk számon.

Miből fakad az az intellektuális erő, amely a legváratlanabb megoldásokhoz vezeti az olvasót? Választ e kérdésre E. A. Poe *Az ellopott levelének* magánnyomozója ad, amikor azt állítja, hogy a detektív kétféle logika alapján nyomozhat. A tiszta *par excellence* matematikai logika ugyanis nem kizárólagos, sőt nem is elegendő a nagy kihívást jelentő esetek feltárásához. Ahogy Poe történetének „kitalálás” játékában a térkép előtt álló fiú is paradox módon nem a legapróbb betűkkel írt, hanem éppen a nagybetűs szavakat választja feladványként, azokat, amelyek a „térkép egyik szélétől a másikig érnek”, úgy Dupin, a magánnyomozó sem a rendőrségi nyomozás eljárása szerint, hanem egy másik logika segítségével akad az ellopott levélre. A párizsi rendőrség már átkutatta a miniszter lakosztályának minden zegzugát, a pincétől a padlásig, azaz a *szimbolikus rend* minden egyes pontját ellenőrizte, mégsem találta meg az ellopott levelet. A miniszteri elrejtéshez méltó megtalálást csupán az elrejtés logikájának leutánczása hozhatta. E másik logika, az intuíció költői logikája, amely képes behatolni abba a *valós regiszterbe*, ahonnan semmi nem hiányzik. Ezen eljárásnak hála végül Dupin megtalálja a kérdéses, kompromittáló levelet, mégpedig a legszokványosabb helyen, a névjegytartó egyik rekeszében. Ebben az esetben a *logika retorizálásával* van dolgunk, hiszen a költői logikai elem hatására válik irodalmi szöveggé *Az ellopott levél*, noha a primer krimi-modell is tökéletes működik benne.

A krimire jellemző másik alakulás a jel tárgyához, és vele a tiszta grammatikához kötődik. E *devenirt* a krimi műfajának történeti változása is jól példázza. Nyilvánvaló, hogy az *igaz* ontológiai státuszának megváltozása hatással van a krimi műfajaira. A Gallimard kiadó Série Noire-jának 1945-ös franciaországi megteremtése után, amely Marcel Duhamel nevéhez fűződik és amerikai példát

követ, hamarosan rádöbbenhetünk, hogy a rendőrség munkája már régen nem az igazság metafizikus vagy tudományos keresésében merül ki. Az amerikai *hard boiled* nyomán létrejött francia fekete regény, a *polár* (kalandregény, kémregény, detektív regény), amely a '68-as generáció kedvelt műfaja, olyan társadalom képét rajzolja meg, amely már nem hisz az igazság abszolút voltában. A polár klasszikus formájában polarizálja, vagyis relativizálja, alá-, ill. mellérendeli az igazságot, hiszen az igazság mindig a hatalom függvénye, s a hatalom, mivel többszörös – légió a neve –, mindenütt jelen van, egyszerre politikai, ideológiai, esztétikai, mi több, nyelvi tárgy. A klasszikus krimi abszolút igazsága helyébe, amit rendszerint nem is a rendőrség birtokol (hiszen az a legtöbb esetben a vakság pozícióját foglalja el), minor igazságok sora lép, vagyis a *való*, az *igaz* átadja a helyét a *valószerűségek* sorának. A polár realista, hiszen az igazság megsokszorozódásának ábrázolása együtt jár azzal a heves társadalombírálattal, amellyel leleplezi az igazság devalválódását. A polárban ennek megfelelően már nincs pozitív szereplő, minden szereplőt lépre lehet csalni, még a nyomozót is. A polár klasszikus változatában minden rosszul végződik, a kollektíva a minor igazságok nevében rituális módon feláldozza az individuumot. A polár-szerző tehát modern etnológusként írja le a perifériákon élő csoportok, lázadók, munkanélküliek, anarchista vagy balos csoportok, egyszóval a marginális elemek világát, azaz ábrázolásának tárgya maga a valóság. Ezt a folyamatot nevezzük a *logika grammatizálásának*.

1983-tól (a baloldal hatalomra jutásától) a polár lemond szociális, társadalomjavító küldetéséről, decentralizálódik, retorikaivá, azaz irodalomvá válik, mégpedig az irónia és a paródia segítségével. A neopolár atyjának, Jean-Patrick Manchette-nek *A fekvő gyilkos pozíciója* című utolsó könyvében a bérgyilkos már saját bérgyilkos pályája elől menekül, s ezzel jól példázza azt a helyzetet, amikor már nem az államapparátus küzd a terrorista likvidálásáért. A fekvő gyilkos ugyanis kénytelen rájönni, hogy maga az állam is terrorista szervezet, s az átláthatatlan hatalmi szövevényben számára nincs más megoldás, csak az, hogy elnémul. A végső leszámolás kritikus hevében elveszíti nyelvét, bégetni kezd, mint a birkák. Ezen a ponton a polár a detektívregény mindkét klasszikus aduját feladja: a logikai érvelést és a grammatikai ábrázolást. Így végső soron érvénytelenné válik a krimi-struktúra összes, Van Dine által leírt elve, a detektív és az igazság metafizikus immunitásától kezdve, az olvasó részrehajlásáig bezáróan. Nem marad más, mint a Jean Echnoz-féle ironikus önreflexió. Manchette-tel szemben Echnoz szándéka nem politikai jellegű. Egyetlen politikája van, az is irodalmi: a vezető műfajok ellen fellépve harcol az *avantgarde* legitimitásával szemben, amit persze jól ismer és idéz. Echnoz-nál nincs hierarchia, nála a különféle kultúradarabok és világtörédekek mindig azonos szinten jelennek meg, egyik sem dominál. De ide sorolhatjuk a pszichoanalitikus irodalomtudós Pierre Bayard példáját is, aki a híres könyvében, *Ki ölte meg Roger Ackroyd-ot?*, újraírja Agatha Christie klasszikus művét, *Az Ackroyd-gyilkosságot*, s e gesztusával magából az irodalomkritikából (irodalomelméletből) fikciót csinál.

A francia detektívregény polárrá válásának története tehát egy műfaj önfel-számolásának története, melynek során az eredetileg az irodalom territóriumán kívül létező műfaj területeket hasít ki magának az irodalom territóriumából. Ugyanakkor megmarad saját területén is. A területeknek ezen egymásra csúszása, egymásba növése nyilvánvalóan az irodalmi kommunikáció territóriumának egészét is változásban, *devenir*ben tartja. E Gilles Deleuze-i értelemben vett *le-vés*nek, mint jelnek a leírására a Peirce-féle szemiotikai modell különösen alkalmasnak mutatkozik.